

Dietrich, Cornelia; Wermelskirchen, Maria
Zur musikalischen Dimension der Bildung. Anregungen aus Musikästhetik und Musiktherapie

Zeitschrift für Pädagogik 36 (1990) 4, S. 537-550



Quellenangabe/ Reference:

Dietrich, Cornelia; Wermelskirchen, Maria: Zur musikalischen Dimension der Bildung. Anregungen aus Musikästhetik und Musiktherapie - In: Zeitschrift für Pädagogik 36 (1990) 4, S. 537-550 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-145580 - DOI: 10.25656/01:14558

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-145580>

<https://doi.org/10.25656/01:14558>

in Kooperation mit / in cooperation with:

BELTZ JUVENTA

<http://www.juventa.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Zeitschrift für Pädagogik

Jahrgang 36 – Heft 4 – Juli 1990

I. Thema: Ästhetische Bildung

- | | |
|--|---|
| KLAUS MOLLENHAUER | Die ästhetische Dimension der Bildung – Zur Einführung in den Themenkreis 465 |
| GOTTFRIED BOEHM | Über die Konsistenz ästhetischer Erfahrung 469 |
| KLAUS MOLLENHAUER | Ästhetische Bildung zwischen Kritik und Selbstgewissheit 481 |
| CHRISTIAN RITTELMAYER | Beiträge zu einer empirischen Phänomenologie der Schulbauarchitektur 495 |
| HANS-GÜNTHER RICHTER | Vom ästhetischen Niemandsland – Was hält die ästhetische Bildung von der Selbsttätigkeit der Heranwachsenden? 523 |
| CORNELIA DIETRICH/
MARIA WERMELSKIRCHEN | Zur musikalischen Dimension der Bildung – Anregungen aus Musikästhetik und Musiktherapie 537 |

II. Diskussion

- | | |
|----------------------------------|--|
| UWE HENNING/
ACHIM LESCHINSKY | „Widerstand im Detail“ – EDUARD SPRANGERS Rücktrittsaktion vom Frühsommer 1933 im Spiegel bürgerlicher Presseberichte 551 |
| HEINZ-ELMAR TENORTH | EDUARD SPRANGERS hochschulpolitischer Konflikt 1933 – Politisches Handeln eines Preußischen Gelehrten 573 |
| DIETRICH BENNER | Wissenschaft und Bildung. Überlegungen zu einem problematischen Verhältnis und zur Aufgabe einer bildenden Interpretation neuzeitlicher Wissenschaft 597 |

III. Besprechungen

- | | |
|------------------|--|
| REINHARD UHLE | GUNTER GEBAUER/DIETMAR KAMPER/DIETER LENZEN/GERT MATTENKLOTT/CHRISTOPH WULF/KONRAD WÜNSCHE: Historische Anthropologie. Zum Problem der Humanwissenschaften heute oder Versuche einer Neubegründung 621 |
| JÜRGEN OELKERS | JOSEF DERBOLAV: Grundriß einer Gesamtpädagogik 625 |
| CHRISTA KERSTING | JOACHIM HEINRICH CAMPE: Väterlicher Rath für meine Tochter. Ein Gegenstück zum Theophron. Neudruck der Ausgabe Braunschweig 1796 628 |
| CHRISTA KERSTING | KARL VON RAUMER: Die Erziehung der Mädchen (Stuttgart 1853). Neudruck 628 |
| HORST F. RUPP | FR. A. W. DIESTERWEG: Volksbildung und allgemeine Menschenbildung. Ausgewählte bildungspolitische, sozialpolitische und pädagogische Schriften und Reden in zwei Bänden 632 |

IV. Dokumentation

Pädagogische Neuerscheinungen 637

Contents

I. Topic: Aesthetic Education

- | | |
|--|---|
| KLAUS MOLLENHAUER | The Aesthetic Dimension of Educations – An Introduction 465 |
| GOTTFRIED BOEHM | On the Consistency of Aesthetic Experience 469 |
| KLAUS MOLLENHAUER | Aesthetic Education Between Critique and Self-Certainty 481 |
| CHRISTIAN RITTELMAYER | Contributions to an Empirical Phenomenology of School Architecture 495 |
| HANS-GÜNTHER RICHTER | Aesthetic No-Man's-Land – What does aesthetic education make of the adolescents' autonomous action? 523 |
| CORNELIA DIETRICH/
MARIA WERMELSKIRCHEN | On the Musical Dimension of Education – Impulses from music aesthetics and musicotherapy 537 |

II. Discussion

- | | |
|----------------------------------|---|
| UWE HENNING/
ACHIM LESCHINSKY | „Resistance in Detail“ – EDUARD SPRANGER's resignation campaign in the early summer of 1933 as reflected in bourgeois press reports 551 |
| HEINZ-ELMAR TENORTH | EDUARD SPRANGER's Opposition to Higher-Educational Policy in 1933 – A Prussian scholar's political action 573 |
| DIETRICH BENNER | Science and Education – Reflections on a problematic relationship and on the task of an educative interpretation of modern science 597 |

III. Book Reviews 621

IV. Documentation

New Books 637

Zur musikalischen Dimension der Bildung

Anregungen aus Musikästhetik und Musiktherapie

Zusammenfassung

Aus zwei sehr unterschiedlichen Diskursen, dem musikästhetischen und dem musiktherapeutischen, werden Argumente zusammengestellt, die zur Klärung der Frage beitragen sollen, worin die bildende Wirkung musikalischer Ereignisse besteht. Es wird gezeigt, wie innerhalb beider Argumentationsweisen zwar Bezug genommen wird auf Emotionales in einem weiten Sinne des Wortes, daß aber in der Musikästhetik die Antwort auf die Frage, wie musikalisches Erleben im Selbst lokalisiert ist, und in der Musiktherapie die Frage, wie eine derartige Lokalisierung mit der Werkcharakteristik musikalischer Objekte zusammenhängt, immer noch unklar bleibt. Die therapeutischen Behauptungen sind theoretisch auf einem Stand, den die ästhetische Diskussion um 1800 erreicht hatte. Die rezeptionstheoretischen Argumente der Musikästhetik dagegen nehmen kaum Kenntnis von psychotherapeutisch-musikalischen Erfahrungen. Der alte Streit zwischen Gefühls- und Autonomie-Ästhetik, zwischen emotiven und kognitiven Bildungsgehalten der Musik, scheint immer noch schwer entscheidbar. Indessen haben doch beide in der Zuordnung von Stimme und Stimmung ein tertium comparationis, das bildungstheoretisch bearbeitet werden sollte.

Zwischen Musikästhetik und Musiktherapie gibt es Berührungspunkte, blickt man auf beide aus der Entfernung der Bildungstheorie. Folgt man strikt und ausschließlich auf der einen Seite den Regeln einer rein werkanalytischen Weise der Betrachtung (wie häufig, aber keinesfalls immer, in der musikästhetischen Diskussion anzutreffen), auf der anderen den zumeist psychotherapeutischen oder spezieller noch psychoanalytischen Deutungsgesichtspunkten, dann könnten beide wie füreinander fremde Welten erscheinen. Daß es dennoch zwischen beiden eine Brücke geben könnte, hat – wenngleich nicht für die musikalische, sondern nur für die bildende Kunst – schon SIGMUND FREUD in seinen beiden Studien über LEONARDO DA VINCI und MICHELANGELO angedeutet (FREUD 1969, Bd. X). Ein solcher Brückenschlag ist auch im Falle der Musik möglich, hier vielleicht sogar mit größerer Erfolgsaussicht, da alles Musikalische, wie immer wieder behauptet wird, die Affektivität unvermittelter erreicht als das, was uns über das Auge zugänglich ist. Was uns da erreicht oder in uns hervorgebracht wird, hat mit dem zu tun, was verschiedene Namen hat: Affekt, Emotion, Stimmung, Gestimmtheit, Gefühl, Erregung, Anspannung¹ u. ä. Jedenfalls darf man soviel sagen, daß es zu tun hat mit einer Reaktion unseres Selbst auf musikalische Ereignisse; und sofern derartige Ereignisse und Reaktionen nicht erst und nicht nur im Rahmen von Unterricht auftauchen, dürfen wir das Problem als eines der allgemeinen Bildungstheorie bestimmen. Die Reaktion ist nicht ganz leicht zu lokalisieren, es sei denn, man folgt von vornherein einer der in diesem Problemfeld gegenwärtig vorgetragenen therapeutischen oder anderen Theorien. Wir bevorzugen im folgenden in Fragen

der theoretischen Zuordnung relative Enthaltbarkeit und eine eher nur referierende Einstellung.

Die Brücke oder das Bindeglied zwischen Musikästhetik und Musiktherapie vermuten wir, mit einem theoretisch wenig vorbelasteten Ausdruck, im „Spüren“ (POTHAST 1988). Damit ist folgendes gemeint: Jede ästhetische Darbietung, vor allem aber Musik, hat vermutlich (nicht *nur*, aber *auch*) Entsprechungen in dem, was wir im weiteren Sinne als „Selbst“ bezeichnen; diese Entsprechungen stellen sich teils unwillkürlich ein, teils kann die Aufmerksamkeit auf sie besonders gerichtet sein; mein eigenes Spüren kann also – wenngleich im Falle der Musik völlig anders als das lokalisierbare Spüren eines Schmerzes im Knie oder im Kopf – gleichsam Gegenstand oder Feld meines eigenen Aufmerkens werden. Metaphorisch gesprochen: Die Träne, die dem Hörer eines Musikstückes kommen mag, ist eine andere als die bei heftigem Zahnschmerz. Blickt man nun von diesem theoretisch wenig voreingenommenen Begriff des „Spürens“ auf Musikästhetik und Musiktherapie, dann fallen Ähnlichkeiten in den Blick, die vielleicht nicht unbedingt im Auge hat, wer seine Aufmerksamkeit ganz auf ästhetische Objektstrukturen oder ganz auf die leib-seelischen Reaktionen konzentriert.

Das hat etwas – über Musikästhetik und Therapie hinaus – mit Bildung zu tun. Unstrittig ist – trotz der vorherrschenden kognitionstheoretischen Orientierungen –, daß musikalische Erfahrungen zum Corpus wichtiger Bildungsinhalte gehören. Wenn wir daran festhalten, dann ist es nicht nur sinnvoll, sondern auch notwendig zu bestimmen, von welcher Bedeutung derartige Erfahrungen für das Selbst der Educanda und des Educandus sind, und zwar nicht nur beschränkt auf deren kognitive Struktur, auf Begriff und Vorstellung. Musikalische Erfahrung betrifft nicht nur die konventionalisierten Anteile des Bewußtseins, nicht nur die historisch eingespielte Semantik musikalischer Figurationen, sondern auch Spürens-Anteile, die zwischen dem sozialisatorischen Habitus und (demgegenüber) elementaren Komponenten des Selbst schwer zu lokalisieren sind. Sieht man die musikästhetische und -therapeutische Literatur mit diesem Blick, dann sind sie gelegentlich, wie uns scheint, nicht so weit voneinander entfernt, wie man meinen könnte.

1. Einige Argumente der musikästhetischen Diskussion

Durchmustert man die musikästhetische Literatur auf solche Aussagen hin, die dort zu dem Komplex ‚Musik und Gefühl‘ gemacht werden, so stößt man auf eine verwirrende Vielfalt von Sätzen und Begriffen, die, obwohl ein enger Zusammenhang nirgends geleugnet wird, offensichtlich doch ganz unterschiedliche Akzente setzen. Wenn CARL PHILIP EMANUEL BACH in seiner „Klavierschule“ fordert: „Aus der Seele muß man spielen!“, so bezieht er sich zweifellos auf den Interpreten (BACH 1754, S. 83). Oder: „Eine Sinfonie, eine Sonate usw., muß die Ausführung einer Leidenschaft, die aber in mannigfaltige Empfindung ausgebeugt, enthalten“ (J.J. ENGEL 1780, S. 29; zit. nach HANSLICK

1980). Hier scheint das Emotionale eher in dem Werk selbst zu liegen, wobei jedoch mit dem Begriff der ‚Ausführung‘ wieder auf den Komponisten zurückverwiesen wird. Ist aber von der ‚Erregung von Leidenschaften‘ als dem „Hauptzweck der Musik“ die Rede (HEINSE 1805, S. 30), so finden wir das Zusammenspiel von Musik und Gefühl beim Hörer wieder. Auch in Alltagstheorien über diesen Komplex trifft man auf derart verschiedene Akzentuierungen. Aussagen wie „Dieses Stück mag ich besonders, weil es so lustig ist“ oder „Beim Hören dieses Largos werde ich immer ganz traurig“ oder, etwa im therapeutischen Bereich, „Wenn ich auf die Pauke haue, dann kann ich so richtig meine Wut rauslassen“, bezeugen zwar alle einen engen Zusammenhang zwischen Musikalischem und Emotionalem, lassen die Natur dieses Zusammenhangs aber im relativ Unbestimmten. Eine Reihe von Fragen stellt sich also demjenigen, der versucht, Spürensanteile² in dem Feld ‚Schaffender/musikalisches Werk/Hörender‘ zu lokalisieren: Wenn der Komponist seine „Gefühle ausdrückt“, wie man sagt, erreichen dieselben dann auch den Hörer? Bewirkt die Musik emotionale Reaktionen? Ist sie gleichzeitig Träger emotionaler Nachrichten? Kann Musik Gefühle übergeben oder hervorrufen, die der Komponist nicht teilte? Mit welcher Art von Gefühlen haben wir es eigentlich zu tun?

Wenden wir uns zunächst *dem Werk selbst* zu, und versuchen wir, darin einen Anhaltspunkt zu finden für die von niemandem geleugnete und von allen erfahrene Nähe zum Spüren, so treffen wir in der ästhetischen Theorie relativ früh (HANSLICK 1854) auf die Annahme, daß beides, Musik wie auch Gespürtes (oder „Gefühl“), analog scheinende Merkmale besitzt: beide verlaufen in einer bestimmten Zeit; beide sind charakterisiert durch eine jeweils spezifische Art des Ansetzens und Ausklingens, durch eine Dynamik des Aufsteigens bis zu einem Höhepunkt, durch das Verweilen und ‚Vibrieren‘ um bestimmte Stufen herum, durch ein Sich-Verdichten und Sich-Lösen, durch ein Auf und Ab von Spannung und Entspannung. Die Musik kann also eine Spürens-Bewegung „adjektivisch begleiten“, sie kann aber – so die Meinung HANSLICKS – aufgrund ihrer „Begriffslosigkeit“ nicht das „Substantiv“ selbst, das in seiner Bestimmtheit an einen begrifflichen Kern gebunden sein müßte, darstellen. EDUARD HANSLICK, der wohl radikalste Autonomieästhetiker des 19. Jahrhunderts, untersuchte diese Analogien nur deshalb, weil er das Emotionale aus der ästhetischen Betrachtung ausschließen und der Selbständigkeit des musikalischen Werkes ein gesichertes theoretisches Fundament geben wollte:

„Hier müßte theoretisch festgestellt werden, wo die Musik fähig sei, ein bestimmtes Gefühl darzustellen. Die Frage war zu verneinen, da die Bestimmtheit der Gefühle von konkreten Vorstellungen und Begriffen nicht getrennt werden kann, welche letztere *außer* dem Gestaltungsbereich der Musik liegen“ (HANSLICK 1854, S. 24).

Innerhalb des Gestaltungsbereichs der Musik liegen demnach *nur rein musikalische* „Ideen“, „Gedanken“, Motive und Themen. Verfolgen wir indessen die Weiterentwicklung dieses Gedankenganges in der Musikästhetik, dann zeigt sich, daß HANSLICK eine Extremposition vertrat, die sich in dieser Form nicht halten ließ. Die emotionalen Analogien enthalten nämlich eine angemessene Fragerichtung insofern, als mit Gründen nicht gelegnet werden kann,

daß das Spüren einer die Musik begleitenden inneren Empfindung nicht gänzlich willkürlich ist, sondern mindestens einen ihrer Gründe in der musikalischen Figuration hat, also auch danach beurteilt werden kann, ob sie angemessen ist. „Jedes wahre Kunstwerk wird sich in irgendeine Beziehung zu unserem Fühlen setzen“, dies gibt auch HANSLICK zu; die Frage ist aber die nach der „spezifischen Art“, in der „solche Affekte *durch Musik* hervorgerufen werden“ (HANSLICK 1854, S. 11). SUSANNE LANGER nimmt diesen Gedanken auf in dem Argument, das in der Musik symbolisierte „Fühlen“ sei ein anderes als das alltägliche, sei lediglich „die Morphologie des Gefühls“ (LANGER 1979, S. 234). Der einer radikalen Werkästhetik entgegengesetzte Fehler wäre demnach, Musik einfach als den „Ausdruck“ dessen zu nehmen, was wir auch sonst fühlen.

Derartige Skepsis gegen die „Gefühlsästhetik“, von HANSLICK schroff, von LANGER schon kompromißbereiter vorgetragen, bezog sich auf eine Position, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts verbreitet war. Daß ein Komponist irgendwie „sich“ in der Musik selbst ausdrücken kann und darf (und nicht nur „etwas“), ist seit dem „musikalischen Sturm und Drang“ (EGGEBRECHT 1977) zum geläufigen Topos geworden. Dies brachte musikalische Innovationen mit sich, die für die ganze weitere musikgeschichtliche Entwicklung von großer Bedeutung waren: Kontrastthematik, Schwelldynamik, Überraschungsharmonik, welche sich formal nicht mehr an tektonischer Strukturform messen lassen, sondern eben auf diese neue Empfindsamkeit der Ausdrucksform hinweisen. Diese neuen kompositorischen und performatorischen Erfindungen machten die These möglich, schienen sie zu beschreiben und zu rechtfertigen, daß Musik etwas vom Innenleben des Komponisten zum Ausdruck brachte und so auch Ausdruck für mögliches Innenleben des Hörers sei. Damit wurde denkbar, daß es eine bildende Wirkung der Musik geben könne, und zwar im Sinne der sich in jenen Jahrzehnten allmählich konturierenden Bildungstheorie, die den Vorgang der Bildung des Menschen nicht als Imitatio zu beschreiben versuchte, sondern als dialektische Bewegung zwischen Rezeptivität und Spontaneität. Darin, innerhalb dieser Bewegung, schien nun Gemüt oder Gefühl besonders gut von musikalischen Ereignissen repräsentiert, schien die „Einbildungskraft“ nach ihrer emotionalen Seite hin besonders erregt werden zu können. In den Selbstkommentaren von Musikern jener Zeit tritt das deutlich hervor:

„Wir müssen bei jeder Melodie uns eine Gemütsbewegung . . . zum Hauptzwecke setzen“ (MATTHESON 1739, S. 143). „Musik ist die Kunst, bestimmte Empfindungen durch geregelte Töne auszudrücken“ (MOSEL 1813/1910, S. 74). „Musik ist die Kunst des Ausdrucks von Empfindungen durch Modulation der Töne“ (C.F. MICHAELIS 1800, S. 29, zit. bei HANSLICK 1980, S. 17). „Indem ein Musickus nicht anders rühren kann, es sey denn selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will“ (C.PH.E. BACH 1753, S. 85).

Im Nachsatz des letzten Zitats („... muß er sich nothwendig in alle Affecten setzen können...“) deutet sich indessen ein weiterer Schritt an: Der Komponist muß die Affekte nicht zwingend, und gar alltäglich, selbst erlebt haben, und schon gar nicht im Moment des Komponierens; er muß dieselben nur, gewissermaßen prinzipiell oder der Möglichkeit nach, zu erleben in der Lage sein, sei es durch eigene Erfahrung oder auch durch ‚Sympathie‘, durch die Versetzung

in die Gefühle anderer, wirklicher oder vorgestellter, Menschen. „Als ob“ er Trauer, Zorn oder Liebe fühlte, nicht wirklich trauernd, zornig, liebend komponiert er also. Die Vernachlässigung dieser „Als-ob-Ebene“, die wir bei vielen Autoren der Empfindsamkeit wie der Romantik finden, hat bei den klassizistisch orientierten Autonomieästhetikern zu der radikalen Forderung nach dem Ausschluß all dessen geführt, was auf wirkliche Gefühle hinweist. Positiv können wir dann vermuten, daß die Berücksichtigung, oder mehr noch, die Zentralisierung dieses Gedankens für die Beilegung des Streits der Parteien um das Beteiligtsein von Gefühl im Schaffen und Aufnehmen von Musikalischem außerordentlich wichtig ist.

„Wer ein Stück Musik als melancholisch empfindet, meint nicht, daß es melancholisch sei, sondern daß es so wirke; und zwar mutet es melancholisch an, ohne daß der Hörer selbst melancholisch gestimmt sein müßte und ohne daß er dazu gezwungen wäre, aus dem Eindruck von Melancholie auf einen vergangenen Seelenzustand des Komponisten zu schließen“ (DAHLHAUS 1988, S. 331).

DAHLHAUS unterscheidet also die dem Werk anhaftende Melancholie von der eines Hörers oder Komponisten; wie ist ein solcher Unterschied denkbar? Wollte man sich diesen beiden Arten von Melancholie beschreibend nähern, so käme man sicher zu ganz unterschiedlichen Sätzen. Die eigene Melancholie ist vielleicht entstanden durch eine Erinnerung, ein Erlebnis, sie mag sich äußern in passivem Verhalten und grüblerischer Stimmung. Ein melancholisch anmutendes Stück Musik dagegen müßten wir anders schildern. Es wird sich vielleicht auszeichnen durch ein nicht allzu rasches Tempo, einen von Vorhaltsdissonanzen verzögerten harmonischen Duktus, eine eher deszendente, in kleinen Intervallen sich fortbewegende Melodielinie. Solches kann ich feststellen, ohne daß es auf meine eigene Stimmung dabei ankäme. Deshalb kann das Stück selbst auch nicht melancholisch sein, sondern es kann nur so *wirken*. Es kann so wirken, *als ob* es mit der menschlichen Melancholie irgend etwas gemein hätte. Dies nun ist – so scheint uns – bildungs-theoretisch von herausragender Bedeutsamkeit, da ja in theoretischen Erörterungen der ästhetischen Dimension von Bildungsprozessen zu klären wäre, ob überhaupt und *auf welche Weise* musikalische Ereignisse etwas zur Bildung des Menschen beizutragen vermögen.

Diese Art des Wirkens, wenn wir DAHLHAUS folgen, unterscheidet sich nun von anderen (Be-)Wirkungen, die Musik sicherlich auch hervorzurufen vermag, Wirkungen solcher Art etwa, die eine bereits vorhandene melancholische Stimmung verstärken und uns dabei von dem Ausgangspunkt Musik immer weiter entfernen können. Im Falle der ästhetischen Wirkung geht der Kontakt zum Ausgangspunkt hingegen nicht verloren, denn sie ist zu lokalisieren *zwischen* dem Werk mit seinen rein musikalischen Eigenschaften und dem Hörenden mit seinem Spürens-Vermögen. Die hier sich entwickelnden inneren Bewegungen, Stimmungen oder Gestimmtheiten – alles Worte, die sich besser eignen könnten als „Gefühl“ oder „Emotion“, da sie von ihrer semantischen Konnotation her bereits auf eine Nähe zum ästhetischen Ausgangspunkt hinweisen – sind dann auch ganz spezifisch musikalisch-ästhetische Gestimmtheiten, die ihre Wurzeln allerdings gleichermaßen im Werk wie im psychisch Realen des Hö-

renden haben. Wir zitieren deshalb nochmals den in diesen Fragen am weitesten vorgedungenen Musiktheoretiker DAHLHAUS:

„Setzt man voraus (und nichts anderes läßt sich rechtfertigen), daß Ausdruckscharaktere, die an der Musik selbst haften – nicht reale Gefühle des Komponisten oder des Hörers –, den eigentlichen Gegenstand der Gefühlsästhetik bilden, so zeigt sich, daß die Gefühle, derer sich die Musik mit der von Mendelssohn gerühmten Bestimmtheit bemächtigt, keineswegs Regungen sind, die auch außerhalb der Musik und ohne sie existieren und deren tönendes Abbild die Musik wäre, sondern Qualitäten, die erst als durch Musik ausgeprägte Gefühle überhaupt Gefühle sind. Daß sie sich nicht in Sprache übersetzen lassen, daß die Sprache sie nicht erreicht, bedeutet demnach nichts anderes, als daß sie das, was sie sind, einzig in musikalischer Ausdrucksform zu sein vermögen, und besagt keineswegs, daß bei der Charakteristik realer Gefühle die Wortsprache, weil sie ärmer und undifferenziert sei, hinter der Musik zurückbleibe. Musik ist nicht die bestimmtere Darstellung von auch sprachlich faßbaren Regungen, sondern der andere Ausdruck anderer Gefühle“ (DAHLHAUS 1988, S. 333).

Derartige Feststellungen sind bildungstheoretisch folgenreich. Sie eröffnen eine Perspektive, in der die das „Gefühl“ bildende Wirkung musikalischer Ereignisse diskutiert werden kann, und zwar als eine spezifische.

Mit der Ablösung der Musik von Text- und Wortgebundenheit, mit der Verselbständigung der Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert (MATTHESON 1739) etablierte sich der Gedanke, daß Musik ‚Tonsprache‘ oder ‚Klangrede‘ sei, und formulierte damit ein Thema für einen bildungstheoretischen Brückenschlag zwischen Musikästhetik und Musiktherapie. Musik löste sich von der (Wort-) Sprache, um selbst „Sprache“ zu werden. Zunächst wurde sie, bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, in eine neue außermusikalische ‚Abhängigkeit‘ gebracht, indem sie schlechthin als Sprache der Empfindungen angesehen wurde. Erst mit dem Auftauchen des Autonomiegedankens (HANSLICK 1854) wurde – wie oben erläutert – die Idee verworfen, Musik habe einen anderen Inhalt als sich selbst, ohne daß jedoch der Vergleich mit der Wortsprache aufgegeben wurde:

„In der Musik ist Sinn und Folge, aber musikalische; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht imstande sind“ (HANSLICK 1854, S. 79).

Musikalisches besteht also den Vergleich mit Sprachlichem aufgrund einiger gemeinsamer Formqualitäten, Sinn und Folge, es unterscheidet sich aber grundsätzlich in der Dimension der Bedeutung, da sie, nur auf sich selbst verweisend, nicht übersetzbar ist:

„Beide Systeme haben weiterhin manches gemeinsam: Sukzessivität und konstruktive Sequenzen, ... die Ebene der Klangfarbe, der Intonation, der rhythmischen Gestaltung. Doch ist Musik kein sprachadäquates System aus vertretenden Klangkomplexen für Gegenstände oder Tätigkeiten“ (KARBUSICKY 1986, S. 94; vgl. auch FALTIN 1981).

Das musikalische System ist, anders als die diskursiv intendierte Idee der Wortsprache, immer unmittelbar dicht an das Material gebunden, in dem sie hörbar wird. Sie kann gar nicht ohne ihre Form vorgestellt, entworfen werden. In der Wortsprache dagegen besteht zwischen Idee und Form oder zwischen Inhalt

und dem bezeichnenden Wort eine „neutrale Distanz“ (FALTIN 1981, S. 49). In der Musik-Sprache gewinnen die an sich *nicht* semantisch fundierten Elemente Ton, Akkord, Pause etc. ihre Bedeutung erst im Satzzusammenhang, in der Verbindung und Beziehung untereinander. Musikalische Ideen sind, wie gesagt wird, „syntaktische“ Ideen.

Es ist deshalb zu fragen, ob die im Ausdruck „Sprache“ der Musik oder „Gespräch“ zwischen den Stimmen in Anspruch genommene Analogie überhaupt sinnvoll ist. Bezogen auf Innermusikalisches sind indessen Analogien zur Kommunikation nicht ganz abwegig. So wurde beispielsweise das Instrumentalkonzert als ein Gespräch zwischen Solisten und Orchester bezeichnet, das Streichquartett als eine Unterhaltung der beteiligten Instrumente, der polyphone Satz als ein Diskurs der einzelnen Stimmen. Auf solche Vergleiche, so scheint es, bezieht man sich, wenn vom kommunikativen Charakter der Musik die Rede ist. Die einzige praktikable Nachahmung solchen Geschehens ist die musikalische Improvisation. Hier können einzelne Menschen tatsächlich aufeinander reagieren, ein gemeinsames Thema oder Motiv in wiederholender, variierender oder kontrastierender Weise bearbeiten. Gleichwohl handelt es sich bei solcher Kommunikation, wenn man die Analogie gelten lassen will, um eine von besonderer Art: es wäre eine symbolische Kommunikation, die die sprachlich-symbolische noch einmal symbolisiert.

2. Einige Argumente der musiktherapeutischen Diskussion

Angesichts dieses hier freilich nur stichwortartig angedeuteten Standes der musikästhetischen Diskussion zu der Frage, ob überhaupt und auf welche Weise denn Emotionales auf Musikalisches bezogen und von einer „Sprache der Musik“ gesprochen werden könne, ist zunächst eine triviale Beobachtung überraschend: In der musiktherapeutischen Literatur fehlen Bezugnahmen auf jene ästhetische Diskussion fast völlig, nicht einmal die Namen der in diesem Bereich wichtigen Autoren tauchen auf. Hätte also die Musiktherapie nichts von der Musikästhetik zu lernen? Das wäre merkwürdig, wird doch in der psychotherapeutischen Literatur (und nur auf *diese* beschränken wir uns hier) durchgehend und mit Nachdruck die These vertreten (freilich in Varianten), daß Musik in ausgezeichneter Weise in der Lage sei, die vorbewußten, sprachlich schwer zugänglichen emotionalen, die dem spürenden Selbst gelegentlich verschlossenen oder verdrängten Anteile des Leib-Seelischen zur Darstellung und über diesen Weg auch zum Bewußtsein zu bringen. Aber ebenso gilt der umgekehrte Fall. Wir fragen deshalb, ob nicht vielleicht beide – die Musikästhetik und die Musikpsychotherapie – einen Gewinn haben könnten, wenn sie im Grenzbereich ihre Fragen präzisieren.

Die „analytische Musiktherapie“ spielt unter den psychotherapeutischen Konzepten derzeit publizistisch die vielleicht hervorragendste Rolle. MARY PRIESTLEY, ihre Exponentin, definiert die neuerdings auch „exploratisch“ genannte Therapie so:

„Musiktherapie besteht darin, daß Therapeut und Klient mit Hilfe improvisierter Mu-

sik das Innenleben des Klienten zu erforschen und dessen Wachstumsbereitschaft zu fördern versuchen. Sie zielt also nicht unmittelbar darauf ab, angenehme Erlebnisse zu vermitteln, sondern vielmehr darauf, Blockierungen zu beseitigen, die einer weiteren Entwicklung entgegenstehen, damit die guten Erfahrungen dann in einer Weise gemacht werden können, die dem Klienten am besten entspricht“ (PRIESTLEY 1983, S. 18).

Offensichtlich werden hier zwei Theoreme in Anspruch genommen, die wir auch in der Musikästhetik finden könnten:

- Einerseits die Meinung, eine musikalische Äußerung teile etwas über das „Innenleben“ dessen mit, der sich äußert, also Gespürtes, Affektives, Gestimmtheiten usw.; das Besondere der musikalischen Äußerung liege allerdings darin, daß in ihr etwas zur Darstellung komme, das sprachlich (noch) unzugänglich, also in ausgezeichnetem Sinne „unbewußt“ sei:

„Gefühle, die noch nicht bewußt genug sind, als daß sie in Worten ausgedrückt werden könnten, können musikalisch geäußert werden, und sobald sie in Klängen umgesetzt worden sind, ist es auch wieder möglich, sie in Worte zu kleiden“ (PRIESTLEY 1983, S. 129).

In diesem Sinne also gebe es in der Musik ein „Vokabular“, in dem Widerstände gegen Verdrängtes mindestens weniger stark aktiviert werden als in gesprochener Sprache (die Nähe dieser Annahme zur „Gefühlsästhetik“ liegt auf der Hand). Dies wiederum bedeute, daß „analytische (oder explorative) Musiktherapie *nicht* Psychoanalyse“ sei, sondern nur „Ähnlichkeiten“ enthalte (ebd., S. 18).

- Andererseits wird geltend gemacht, durch die herausragende Stellung der „Improvisation“, was in der Musikästhetik mit der Analogie zu Kommunikation angedeutet ist: Improvisierte Musik, mit mehreren Spielern auf mehreren Instrumenten (oder auch nur zwischen Klient und Therapeut), wird als vor-verbales „Gespräch“, als „musikalischer Dialog“ (ebd., S. 58 ff.) aufgefaßt, in dem, gleichsam durch Rede und Gegenrede, dem Bewußtsein schwer zugängliche seelische Gehalte allmählich konturiert werden und so schrittweise auch einer wenigstens gesprächspsychotherapeutischen Prozedur zugeführt werden können.

Es scheint schwierig zu sein, derartige Behauptungen am musikalischen Material zu überprüfen. Jedenfalls fehlen in der musiktherapeutischen Literatur, nicht nur in der psychotherapeutisch orientierten, derartige Beweisgänge nahezu völlig, so eindrucksvoll und plausibel die Erfolgsberichte in den Falldarstellungen auch sein mögen. Das gilt auch, wenngleich eingeschränkt, für die junge „morphologische“ Richtung in der Musiktherapie. Ausgehend von der Kunstpsychologie W. SALBERS, der sich wiederum auf GOETHE'S Morphologie bezieht, stehen nicht Gefühle, Phantasien, Es oder Ich im Mittelpunkt, sondern Produktionen, Metamorphosen, Übergänge, Brechungen, Entwicklungsgefüge und Wirkungseinheiten (TÜPKER 1988). Die Perspektive ist hier der psychoanalytischen entgegengesetzt: Seelisches wird nach Maßgabe der Natur künstlerischer Ereignisse gedeutet und nicht umgekehrt.

„Psychästhetische Behandlung sieht Krankheit als Komplex seelischer Gestaltung an,

deren Formenbildungen oft kunstvoll sind und die wir von künstlerischen Produktionen her kennen. Deshalb können wir sie von der Erfahrung mit Kunst her wiedererkennen. Durch die Beschäftigung mit Kunst sind wir geübt, im Achten auf das Zusammenwirken von Form und Ausdruck, von Gestalt und Verwandlung (Verwandlungsmöglichkeiten), von Komposition und Wirkung. Deshalb können wir Krankheiten als seelisches Werk auf Produktionsbedingungen hin untersuchen, insbesondere dann, wenn wir das Seelische, das auch diese Krankheiten produzierte, auffordern, künstlerisch produktiv zu werden“ (TÜPKER 1988, S. 209).

Dieser Zusammenhang zwischen Kunst und Psyche wird als Grund nicht nur für den therapeutischen Prozeß, sondern auch für die Diagnose angenommen. Für die diagnostischen Beurteilungen musikalischer Klienten-Improvisationen ist die Hypothese leitend, daß Gestaltähnlichkeiten zwischen den improvisierten Figurationen und dem „Erleben des Ganzen“ (ebd., S. 64) bestehen und daß eben diese Ähnlichkeiten es erlauben, musikalische Wirkungen auf das Seelische als allgemein geltende zu behaupten. Das aber sind vielleicht voreilige Analogien. Ein Patient spielt auf einem Xylophon tiefe Töne, schon vermutet die Therapeutin eine verborgene Trauer (PRIESTLEY 1983). Bei der Musikrezeption scheint es nicht anders zu sein, da bestimmten Musikstücken immer wieder bestimmte Gefühlslagen zugeordnet werden. Auf diese Weise entstehen ganze Kataloge, die Musik für gewisse Stimmungen bereithalten (TEIRICH 1958, SCHWABE 1986, WILLMS 1977). Andererseits ist man sich auch darüber einig, daß derartige Zuordnungen nur grobe Annäherungen sein können, und man betont, daß Musik eigentlich nur in stimulierende und sedierende einzuteilen sei, weil nur derartige Wirkungen zuverlässig physiologisch meßbar seien (WILLMS 1985, HARRER 1982; eine intensive Auseinandersetzung der Zuordnung von Musik und Entspannung bei GEMBRIS 1985, 1986, 1987). Stimmungen wie Feierlichkeit bei Orgelmusik, Traurigkeit bei der Air von BACH, aber auch auftauchende Imaginationen wie Landschaftsbilder bei BEETHOVENS Pastorale, sind nicht zu leugnen und mögen in einer musiktherapeutischen Sitzung thematisiert werden, sind aber nicht unbedingt in der Musik enthalten, sondern kulturell überliefert bzw. durch biographische Erfahrungen bedingt. Ein Beispiel aus der Therapie-Literatur soll die angedeuteten theoretischen Schwierigkeiten veranschaulichen:

„Ich (die Therapeutin) spürte, wie sich ihre (der Patientin) Traurigkeit in die Musik ergoß. Die Patientin spielte in enger Anlehnung an mich in einem interessanten Achtel-Viertel-Rhythmus, der viel lebendiger war als ihr übliches langweiliges Hämmern im Vier-Viertel-Takt. Dieses Hämmern hatte eine abwehrende Qualität gehabt, während der Achtel-Viertel-Rhythmus ein Akzeptieren der traurigen Gefühle ausdrückte, die sie in meiner Musik vernahm. Zugleich hatte ich nicht mehr das genau lokalisierte Gefühl von Traurigkeit. Die Musik hatte es aus diesem schmerzhaften inneren Bereich heraus und in einen Bereich gemeinsamen Ausdrucks hereingeholt“ (PRIESTLEY, S. 51).

Was hier als Isomorphie von Gefühl und musikalischer Figuration im Vorgang des Improvisierens behauptet wird, im Gestus der Praxis-Berichterstattung, wird andernorts auf Persönlichkeitsdispositionen bezogen und als angeblich empirisch gestützte Theorie vorgetragen (BENZON 1983): Mit Hilfe verschiedener Verfahren – Ermittlung der musikalischen Sozialisation, Befragung nach musikalischen Präferenzen, Auswertung von Improvisationsprodukten der

Versuchspersonen – werden gleichsam musikalische Charaktertypen oder wenigstens doch charakterologische Profile beschrieben, und zwar als Beschreibung/Typisierung des passenden musikalischen Materials. Dieses nun sei derart dicht an Persönlichkeitsmerkmale gebunden, sei deren adäquater Ausdruck, daß musikalische Bildung und Therapie nur innerhalb so gesteckter Grenzen erfolgreich sein könne. Solche Annahmen geraten indessen nicht nur mit musikästhetischen Theoremen, sondern auch mit psychiatrischer Erfahrung in Konflikt.

Wir wiesen schon darauf hin, daß neben der Zuordnung von musikalischer Figur und seelischer Gestimmtheit die Auffassung eine Rolle spielt, musikalische Improvisation sei als „Gespräch“ zu deuten (PRIESTLEY 1983, LOOS 1986, SCHWABE 1986, WILLMS 1975). Musik wird in solchen Auffassungen als „analoge“ Kommunikation verstanden; das ist naheliegend, weil die Praxis vieler Therapeuten zeigt, daß die Kontaktaufnahme, erste Kommunikationsschritte also, etwa zu Autisten und Psychotikern, die vielleicht auch dem gesprochenen Wort viel eher mißtrauen oder größte Schwierigkeiten damit haben, durch Musik oft besser gelingt als durch ein Gespräch (NORDOFF/ROBBINS 1983; WILLMS 1977; TISCHLER 1983). So wie die Melodie der gesprochenen Sprache, der Tonfall eines Wortes, die Klangfarbe einer Stimme Stimmungen und Empfindungen ausdrücken kann, so wird auch Musik die Fähigkeit zugesprochen, eine Stimmung hörbar und kommunizierbar zu machen. Die frühe Verbindung von Geräusch und Gefühl im Leben des Menschen, „Stimme der Mutter – Geborgenheit und Wärme“, läßt Musiktherapeuten annehmen, daß Klänge, Geräusche und eben Musik besonders nah an die Gefühle des Menschen herankommen. Ontogenetisch, aber auch phylogenetisch – es wird auf die hervorragende Rolle der Musik der Naturvölker verwiesen (TISCHLER 1983, BENENZON 1983) – sei der auditive Sinn von besonderer kommunikativer Bedeutung (auch NIEDECKEN 1988 mit Bezug auf LORENZER)³.

In musikalischen Kommunikationsformen werden nach diesen Annahmen die Emotionen der Kommunikationspartner zum Thema der Verständigung. Sie lösen Erinnerungen an gemachte Erfahrungen aus, an Konflikte und schwierige Gefühlslagen. Diese wiederum werden, in der Improvisation, in neuen musikalischen Figuren enkodiert, so daß, im Medium der Musik, ein „Gespräch“ entsteht, das sich Schritt für Schritt dann auch in einen verbalen Dialog transformieren lasse. Derartige Annahmen können in die Nähe dessen führen, was C. G. JUNG „Archetypen“ nannte. Tatsächlich wird diese Argumentationsfigur auch in der musiktherapeutischen Literatur aufgegriffen, vor allem in der „rezeptiven“. Von bestimmten Musikstücken, wie Fugen von BACH, Chorälen oder Volksliedern (PONTVIK und die „Schwedische Schule“ 1948) wird angenommen, sie sprächen das kollektive Unbewußte an und seien in der Lage, produktive Fähigkeiten zu bilden.

„Der musiktherapeutische Heilungsvorgang – das heilende Musikerlebnis – besteht aus einer akustischen Darstellung harmonikaler Urformen, die auf dem Wege über das Gehörorgan vermittelt, der Ganzheit Körper-Seele die Gesetze des eigenen Gleichgewichts wiederum bewußt machen. Mithin wäre Musiktherapie, im Grunde genommen, der Vorgang einer Anrufung der Uridee im kollektiven Unbewußten mittels „Spiege-

lungen“ ihrer selbst im Sinnbild einer klanglich-akustischen Entsprechung“ (PONTVIK 1948, S. 47).

Die damit angesprochene schwierige Frage ließe sich – von der Überpointierung durch PONTVIK abgesehen – umformulieren in eine immer noch schwierige, aber vielleicht plausiblere: Gibt es musikalische Figurationen, die derart elementar sind, daß sie sich über kulturell-historische Transformationen hinweg in ihrem Bedeutungsgehalt relativ stabil halten? Die Musikwissenschaft ist in dieser Frage eher skeptisch. Andererseits ist es nicht abwegig zu prüfen, ob es musikalische Figurationen gibt (z. B. Intervallschritte, melodische Bewegungsrichtungen nach oben oder unten, Charakteristika des Timbres u. ä.), denen, bei aller Verschiedenheit der historischen Epochen, eine relativ gleichbleibende seelische Gestimmtheit/Bedeutung entspricht. Solchen Hypothesen haftet freilich der Verdacht des „Spekulativen“ an. Andererseits gibt es nicht nur Mutmaßungen über die paläanthropologische Bedeutung der „Kuckucks-Terz“ als universelles Gemeinschafts-Such-Symbol (BILZ 1971), hirnhysiologische Hinweise auf die fundamentale Bedeutung der beiden Parameter Rhythmus und Intervall, Hypothesen zur lebensgeschichtlich-akustischen „Bedeutung“ pränataler Geräusch- und Ton-Eindrücke. Ob jedoch derartige Beobachtungen und Deutungen auf zuverlässige Weise theoriefähig sind, zumal für Bildung und Therapie, ist noch durchaus ungewiß.

3. *Schlußbemerkung*

Wie sich zeigt, gibt es zwischen Musikästhetik und Musiktherapie mannigfache Berührungspunkte. Die darauf bezogenen Behauptungen lassen allerdings noch jene Solidität vermissen – das gilt vor allem für die musiktherapeutische Diskussion –, die wünschenswert wäre, will man ergründen, ob und wie musikalische Erfahrung in die Theorie der Bildung einzufügen sei⁴. Die von beiden Seiten her nahegelegten, aber noch offenen Fragen betreffen das besondere Ich-Selbst-Verhältnis, das im musikalischen Ereignis hervorgebracht wird. Psychologisch bzw. sozialisationstheoretisch ist das die Frage nach dem Zusammenspiel von Emotion und Kognition (CIOMPI 1988, MONTADA 1989). Der empirische Kern der Problemstellung scheint uns dabei in dem zu liegen, was man, etwas pointiert, einerseits als musikalische Werkcharakteristik, andererseits als emotive Gestimmtheitscharakteristik vorläufig bezeichnen kann: Lassen sich musikalische Figurationen derart analysieren, daß dabei hervortritt, welche inneren Bewegungen ihnen, vielleicht nicht notwendig, aber doch mit hoher empirischer Wahrscheinlichkeit korrespondieren? Sollen musikalische Figurationen im therapeutischen Prozeß nicht nur als Stimuli fungieren, deren Eigenbedeutung keiner sorgfältigen Klärung bedarf, dann werden Wege zu einer phänomenologischen Werkanalyse gebahnt werden müssen. Soll andererseits eine derartige Werkanalyse nicht wiederum in didaktischen Objektivismus münden, dann müssen die Leibbefindlichkeiten und deren psychische Entsprechungen, als musikalisch-spezifische, gefunden werden, auf die jene musikalischen Figurationen verweisen. DIETMUT NIEDECKEN hat das programmatisch postuliert (NIEDECKEN 1988). Allerdings gibt es – nehmen wir die

Warnungen der Musikästhetik und die theoretischen Sackgassen der musiktherapeutischen Literatur ernst – keinen sinnvollen Weg zurück in die „verrottete Gefühlsästhetik“ (HANSGLICK 1980).

Anmerkungen

- 1 Wie schwierig eine zuverlässige Rede über derartige Phänomene ist, hat kürzlich L. MONTADA (MONTADA 1989) eindrucksvoll erläutert. Was ist „Eifersucht“ (ebd., S. 304)? Ein Gefühl, ein abstrakter Sammelname für sehr verschiedenartige Gefühle, eine Gestimmtheit, ein Affekt? Wir überlassen die Klärung vorerst den Psychologen.
- 2 Die Verwendung des Ausdrucks „Spüren“ entnehmen wir den philosophischen Argumentationen von U. POTHAST, der eine theoretisch-scientifische Schwierigkeit durch weniger voreingenommene Termini zu hintergehen sucht (Etwas über Bewußtsein 1987) und dies auch auf ästhetische Sachverhalte bezieht (Philosophisches Buch 1988).
- 3 In diesen Zusammenhängen wird neuerdings häufiger auf hirnpysiologische Befunde verwiesen. Zu warnen ist vor der offensichtlich naiven Annahme, angesichts der hemisphärischen Rechts-Links-Alternative sei Musikalisches eindeutig zuzuordnen. Vielmehr scheint richtig zu sein, daß die verschiedenen musikalischen Parameter teils in der rechten, teils in der linken Hirnhälfte zu lokalisieren sind (BRADSHAW in BRUHN/OERTER/RÖSING 1985).
- 4 Das Schwanken zwischen den Ausdrücken „Bildung“ und „Therapie“ in unserem Text bedarf wohl einer Erläuterung. Einerseits vermuten wir, daß Bildungstheoretiker und Therapeuten wechselseitig voneinander profitieren könnten, wenn sie die Schriften der je anderen nur sorgfältig lesen würden. Andererseits hat die Vermutung ihren Grund darin, daß – nach herrschendem Sprachgebrauch und herrschender Praxis – Bildung und Therapie zwar verschiedenen theoretischen Beständen und Praxisbereichen zugeordnet werden, ihr gemeinsames Fundament aber in der Frage haben, „was es heißt, auf menschliche Weise lebendig zu sein“ (POTHAST 1988).

Literatur

- ALVIN, J.: Musiktherapie. Ihre Geschichte und ihre moderne Anwendung in der Heilbehandlung. München/Kassel/Basel/London 1983.
- BACH, C. P. E.: Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Berlin 1753; krit. revidierter Neudruck Leipzig 1906.
- BEHNE, K. E.: Musik – Kommunikation oder Geste? In: Musikpädagogische Forschung Bd. 3, Laaber 1982, S. 125–143.
- BENZON, R. O.: Einführung in die Musiktherapie. München 1983.
- BILZ, R.: Studien über Angst und Schmerz. Frankfurt/M. 1974.
- BRUHN, H./OERTER, R./RÖSING, H. (Hrsg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen. München/Wien/Baltimore 1985.
- CANAKAKIS-CANAS, J.: Pyrovase – Musikalische Ekstase und Feuertanz. In: WILLMS, H. (Hrsg.): Musik und Entspannung. Stuttgart/New York 1977, S. 46–61.
- CROMPI, L.: Außenwelt – Innenwelt. Göttingen 1988.
- DAHLHAUS, C.: Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber 1988.
- DAHLHAUS, C. (Hrsg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg 1975.

- EGGEBRECHT, H.H.: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven 1977.
- FALTIN, P.: Ist Musik eine Sprache? In: Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II; hrsg. v. H. W. HENZE, Frankfurt/M. 1981, S. 32–50.
- FREUD, S.: Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe Bd. X, Frankfurt/M. 1969.
- GEERTZ, C. (Hrsg.): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/M. 1983.
- GEMBRIS, H.: Musikhören und Entspannung. Hamburg 1985.
- GEMBRIS, H.: Situative Bedingungen und Effekte des Musikhörens. In: Musikpädagogische Forschung, Bd. 7, Laaber 1986, S. 253–266.
- GEMBRIS, H.: Forschungsprobleme der Musiktherapie. In: Musiktherapeutische Umschau, Bd. 8, Heft 4. Frankfurt/M./Stuttgart 1987, S. 300–310.
- HARRER, G. (Hrsg.): Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie. Stuttgart 1982.
- HANSLICK, E.: Vom Musikalisch Schönen. Berlin 1854; 20. Auflage Wiesbaden 1980.
- HEINSE, J. J. W.: Musikalische Dialoge, Leipzig 1805; Nachdruck in der GA der Werke Bd. V; hrsg. v. C. SCHÜDDEKOPF, Leipzig 1903.
- HERDER, J. G.: Viertes kritisches Wäldchen, o.O. 1769; Nachdruck in: Sämtliche Werke Bd. IV; hrsg. v. B. SUPHEN, Berlin 1877–1913.
- JUZZL, M.: Schwierigkeiten bei der Untersuchung des Gefühlsausdrucks in der Musik und Versuch ihrer Überwindung. In: Musikpädagogische Forschung Bd. 3, Laaber 1982, S. 69–87.
- KARBUSICKY, V.: Grundriß der musikalischen Semantik. Darmstadt 1986.
- KLAUSMEIER, F.: Musik – eine Ausdrucksart menschlicher Gefühle. In: Musikpädagogische Forschung, Bd. 3, Laaber 1982, S. 88–97.
- KOHLER, C.: Musiktherapie. Theorie und Methodik. Jena 1971.
- LANGER, S.: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. USA 1942; deutsch: Frankfurt/M. 1965.
- LOOS, G.: Spiel-Räume. Musiktherapie mit einer Magerstichtigen und anderen frühgestörten Patienten. Stuttgart 1986.
- MATTHESON, J.: Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg 1739; Faksimile-Nachdruck, hrsg. v. M. REIMANN, Berlin 1953.
- MONTADA, L.: Bildung der Gefühle? In: Zeitschrift für Pädagogik 35 (1989), Heft 3, S. 293–311.
- MOSEL, I. F.: Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes. Wien 1813; Nachdruck, hrsg. v. E. SCHMITZ, München 1910.
- NIEDECKEN, D.: Einsätze. Material und Beziehungsfigur im musikalischen Produzieren. Hamburg 1988.
- NORDOFF, P./ROBBINS, C.: Musik als Therapie für behinderte Kinder. Frankfurt/Berlin/Wien 1983.
- PONTVIK, A.: Grundgedanken zur psychischen Heilwirkung der Musik. Zürich 1948.
- POTHAST, U.: Etwas über „Bewußtsein“. In: CRAMER, K./FULDA, H. F./HORSTMANN, R.-P./POTHAST, U. (Hrsg.): Theorie der Subjektivität, Frankfurt/M. 1987, S. 15–43.
- POTHAST, U.: Philosophisches Buch. Schrift unter der aus der Entfernung leitenden Frage, was es heißt, auf menschliche Weise lebendig zu sein. Frankfurt/M. 1988.
- PRIESTLEY, M.: Analytische Musiktherapie. Vorlesungen am Gemeinschafts Krankenhaus Herdecke. Stuttgart 1983.
- RÖSING, H. (Hrsg.): Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft. Darmstadt 1983.

- SCHWABE, C.: Methodik der Musiktherapie und deren theoretische Grundlagen. Leipzig 1986.
- STOKVIS, B.: Psychosomatische Gedanken über Musik. In: TEIRICH, H. R. (Hrsg.): Musik in der Medizin, Stuttgart 1958, S. 43–54.
- TEIRICH, H. R.: (Hrsg.): Musik in der Medizin. Stuttgart 1958.
- TISCHLER, B.: Musik bei neurosegefährdeten Schülern. Regensburg 1983.
- TÜPKER, R.: „Ich singe, was ich nicht sagen kann“. Zu einer morphologischen Grundlegung der Musiktherapie. Regensburg 1988.
- VOCKE, J.: Effektivitätskontrolle der Orff-Musiktherapie. Diss. München 1986.
- WILLMS, H. (Hrsg.): Musiktherapie bei psychotischen Erkrankungen. Stuttgart 1975.
- WILLMS, H. (Hrsg.): Musik und Entspannung. Stuttgart/New York 1977.

Abstract

On the Musical Dimension of Education – Impulses from music aesthetics and musicotherapy

The authors compile arguments out of two very different fields of discourse – the musico-aesthetic and the musicotherapeutic discourse – which are to contribute to a clarification of the question as to what constitutes the educative effect of musical events. It is shown that, while both lines of reasoning refer to the emotional, in the broadest sense of the word, music aesthetics still give no clear answer to the question of how the musical experience is located in the self and musicotherapy has as yet not stated in what way such a localization is connected with the work characteristic of musical objects. From the theoretical point of view, the therapeutic considerations are on a level the aesthetic discussion had reached by 1800. The reception-theoretical arguments of music aesthetics, on the other hand, hardly take note of psychotherapeutic-musical experiences. The old quarrel between the aesthetics of emotion and the aesthetics of the autonomous work of art, between emotive and cognitive educational contents of music, seems as yet unresolved. However, the classification of voice and pitch/mood (*Stimme* und *Stimmung*) constitutes a *tertium comparationis* for both sides which should be treated from a pedagogical-theoretical point of view.

Anschrift der Autorinnen:

Cornelie Dietrich/Maria Wermelskirchen, Pädagogisches Seminar der Universität Göttingen, Baurat-Gerber-Str. 4/6, 3400 Göttingen.